

Intrecci creativi tra testo e performance

di C. Maria Laudando

Abstract

Whether ubiquitously invoked as “travelling concepts” in the fluid “post-age” scenario of global and digital interactions or denigrated as inflationary and all-too-fashionable labels, performance and performativity have increasingly, even perhaps equivocally, contributed to a radical reconfiguration of identity and culture in terms of living, embodied practices and contingent, situated events, thus calling for a renewed interest in the ways in which texts «do things with words». Starting from this fluid and contested framework, my paper draws on what Dwight Conquergood calls the «heuristic potential» of performance in order to discuss both his meta-disciplinary reflections and his specific analysis of the elocutionary dimension of literary and cultural communication. His sustained focus on the tense intersections between narrative and “vocal embodiment” and his own formation in the field of “oral interpretation” may prove fruitful to reflect on how deeply both literary production and reception are inextricably embedded in the performativity of the human voice, thus urging to discard the hegemony of abstract text-centric paradigms but without ignoring the cultural and historical density of such ephemeral elocutionary, re-citational practices. The final part of the paper briefly points to the crucial question of agency and affect implicated in the performativity of any language as artfully staged in Toni Morrison’s *Nobel Prize Speech and Lecture*.

I

Premessa: l’insostenibile leggerezza della performance

And when words are pinned down they fold their wings and die.

V. Woolf, *Craftsmanship*, 1937

L’ascesa eclatante e controversa dei *Performance Studies* sulla scena globale degli ultimi decenni si è intrecciata in modo singolare al dibattito sul postmoderno con tutte le accese implicazioni politiche e l’ampia gamma di sfumature affettive – dall’adesione incondizionata alla resistenza a oltranza – che li hanno da sempre accompagnati dentro e fuori il mondo accademico. Da un lato sono avanzate con irruenza le nuove parole d’ordine – promesse/scommesse di cambiamento: la ribalta della vita quotidiana, l’arte come evento e azione, il margine come spazio di creatività e militanza, la revisione del canone, la trasgressione dei confini, lo smantellamento del discorso fallo- e logocentrico, la celebrazione dell’ibridità, il gioco aleatorio delle variazioni e permutazioni, il linguaggio del corpo, il rifiuto delle grandi narrative e ideologie, l’a-

pertura alla contingenza, la ricerca di modelli sempre più interattivi e/o partecipativi. Dall'altro si è puntualmente schierata la trincea contro gli eccessi e i presunti abusi: il rischio di saturazione, l'ignoranza e l'arroganza di un'invasione impropria di campi altrui, una liquidazione troppo disinvolta della storia e del passato, una celebrazione acritica e edonistica del presente, l'appiattimento e la deriva di qualunque senso in un gioco narcisistico di specchi infiniti e superfici ostinatamente opache. Senza voler sminuire la complessità delle questioni in gioco, mi sembra significativo che la professione di distanza e diffidenza nell'utilizzo di termini come performance e performativo sia sostanzialmente alimentata dalle stesse ansie che hanno caratterizzato la ricezione critica del postmoderno. Alla radice del disagio, o dell'euforia, si possono individuare due aspetti distinti ma interconnessi di uno stesso dilemma: l'attualità, o ancora meglio, l'urgenza di teorie e pratiche che privilegino la dimensione processuale e interstiziale di una cultura sempre più g/locale e mediatizzata (con tutta l'ambiguità che ciò comporta) a fronte della crisi radicale delle discipline umanistiche e la paura più o meno legittima di derive incontrollabili e di mode inflazionistiche. In altre parole, quello che per alcuni costituisce una sfida non più procrastinabile di rinnovamento dei saperi e smobilitazione di logore gerarchie istituzionali diventa per altri non la risposta ma il sintomo, se non la conferma, di una decadenza inarrestabile della propria civiltà/umanità. È come se l'emergenza e poi soprattutto la crescente popolarità degli studi sulla performance nell'epoca della proliferazione dei "post" e della continua spettacolarizzazione del quotidiano avesse, tra le altre cose, agito da straordinaria cassa di risonanza delle dislocazioni identitarie e degli slittamenti epistemologici che hanno segnato le recentissime fasi della modernità – tarda/avanzata (post-), o aumentata (sur-) che sia (e, a rifletterci, anche queste oscillazioni terminologiche sono piuttosto eloquenti nella loro intercambiabilità ossimorica)¹. In realtà, quanto più consapevolmente e anzi programmaticamente questi studi si sono riconosciuti in una forte vocazione autoriflessiva alla contaminazione dei saperi e all'esplorazione di processi dinamici dai confini incerti piuttosto che di prodotti statici e precostituiti, tanto più cruciale diventa la dimensione, o forse meglio, la densità "situazionale" di qualunque atto interpretativo/traduttivo/performativo, per quanto provvisorio, soggettivo e sfuggente possa essere, così come l'aggrovigliata questione inter-, multi- o anti-disciplinare che ha scandito a più riprese la formazione di questo nuovo ambito di studi².

2

S/oggetti in movimento

Attitudes are nothing, Madam, – 'tis the transition from one attitude to another – like the preparation and resolution of the discord into harmony, which is all in all.

Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, 1761

La stessa storia del consolidamento accademico dei *Performance Studies*, prima negli Stati Uniti e poi sulla scena internazionale, è per molti aspetti un fenomeno distinti-

vo della nostra postmodernità e non meraviglia che sin dai primi atti costitutivi della nuova disciplina si sia invocata la “contraddittorietà” come uno dei punti salienti della propria agenda culturale. Questo carattere «intrinsecamente controverso»³ è riconducibile, da un lato, alla densa rete etimologica, semantica e concettuale sottesa al termine stesso di performance – che oggi si è estesa fino a inglobare ogni ambito e tipo di attività umana dalla creatività ludica all’efficienza prestazionale⁴ –, ma si dispiega soprattutto nell’eterogeneità e trasversalità di formazioni e esperienze, sia accademiche che artistiche, anche molto diverse tra loro che sono confluite in questo campo, agglomerandosi, non senza resistenze e sospetti reciproci, intorno all’esigenza comune di smobilitare l’asse valoriale del mondo occidentale con le sue coppie dicotomiche quali incarnazione e astrazione, documento e monumento, azione e riflessione, evento e archivio, politica e poetica, produzione e ricezione, teoria e prassi, solo per nominare le più pressanti. Nel giro di pochi decenni si è così profilata una convergenza singolare e turbolenta di differenti tradizioni e studi critici *tra* l’area delle scienze umane e l’ambito delle scienze sociali (fino a coinvolgere oggi anche l’economia e le nuove tecnologie), e contemporaneamente si è attivata una gamma sempre più variegata e sofisticata di sperimentazioni e contaminazioni *tra* musica, arte, teatro, letteratura e media (si pensi alle provocazioni di rumori e silenzi nella musica di John Cage, alla spiazzante surreale psico-geografia dei Situazionisti, alla travolgente irruzione nello spazio pubblico di *happenings* e progetti radicali come il Living Theatre o l’Open Theatre negli anni Sessanta, o si pensi ancora alla performance e *body art* fino ad arrivare alle installazioni cross- o post-mediali e alla letteratura digitale dei nostri giorni). Una convergenza fruttuosa ma inevitabilmente contraddittoria, magmatica e instabile, nel segno incerto di un’incessante e vivace ridefinizione delle proprie “genealogie disciplinari” che si sono gradualmente scomposte e poi ricomposte «less as stably referential terms than as discursive sites on which a number of agendas, alliances and anxieties collect»⁵.

Come spiega molto bene Dwight Conquergood in un saggio del 1995 che si può leggere anche come una sorta di manifesto programmatico, la sfida dei *Performance Studies* sia sul piano squisitamente operativo che istituzionale e meta-disciplinare, si è giocata proprio sul terreno precario e ambiguo della contestazione:

The idea that performance is a contested and contesting practice rings true for me in my dual role as an ethnographer of cultural performance and as an administrator of an academic department of performance studies. What I have learned from both fields [...] is that performance flourishes within a zone of contest and struggle. That observation is as true for the everyday resisting performance practices of subaltern groups as it is for performance studies programs. Life on the margins can be a source of creativity as well as constraint, what Michel de Certeau described as “makeshift creativity”⁶.

Accanto ai modelli liminali forniti dal teatro, dal rito e dal gioco, qui spicca il riferimento esplicito di Conquergood a quell’arte di arrangiarsi occasionale, sovversiva e

improvvisata che sorregge l'ardito studio dell'intellettuale francese sulle più minute pratiche inventive del quotidiano: è questo scenario diffuso e ordinario di piccole astuzie e di silenziosi aggiramenti dell'ordine del discorso che ispira il programma altrettanto militante dello studioso americano particolarmente sensibile alle discriminazioni delle minoranze e dei gruppi subalterni – un programma aperto che si costruisce di volta in volta sulla tattica di preservare anche all'interno dell'*establishment* accademico lo spazio poroso e ibrido del "tra", di coltivare la liminalità come ricerca di dialogo e rifiuto di qualunque tentativo di codificazione univoca e predeterminata, accogliendone pienamente i rischi e le ambiguità:

Performance studies is a border discipline, an interdiscipline, that cultivates the capacity to move between structures, to forge connections, to see together, to speak with instead of simply speaking about or for others. Performance privileges threshold-crossing, shape-shifting, and boundary-violating figures, such as shamans, tricksters, and jokers, who value the carnivalesque over the canonical, the transformative over the normative, the mobile over the monumental⁷.

L'adesione dei *Performance Studies* a un modello liminale, carnevalesco e dinamico, nella stringata ma densa mappatura interpretativa che ne traccia Conquergood, segna l'ulteriore e decisivo snodo da una pionieristica concezione teatrale-antropologica della «performance as poesis» a una declinazione della «performance as kinesis» teoricamente più aggiornata e politicamente più agguerrita grazie ai fecondi incroci e intrecci con le nuove prospettive post-strutturaliste e gli studi di genere e postcoloniali, come viene esemplificato attraverso i puntuali rimandi a Homi K. Bhabha e Donna Haraway:

Turner's important work on the productive capacities of performance set the stage for a more poststructuralist and political emphasis on performance as kinesis, as movement, motion, fluidity, fluctuation, [...]. Thus, postcolonial critic Homi K. Bhabha deployed the term "performative" to refer to action that incessantly insinuates, interrupts, interrogates, antagonizes, and decenters powerful master discourses, which he dubbed "pedagogical" [...]. From Turner's emphatic view of performance as making not faking, we move to Bhabha's politically urgent view of performance as breaking and remaking. [...]

Donna Haraway argues for a performance-friendly worldview, a "reinvention of nature", in which "objects" of study are actively engaged and seen as dynamic "agents"⁸.

Non a caso la mobilità degli studi sulla performance è qui idealmente saldata, attraverso le teorie dirompenti di Bhabha e di Haraway, a due delle figure più intensamente perturbanti dell'immaginario occidentale, nell'era presente della globalizzazione geopolitica e tecnologica, quali il cyborg, da un lato, e il migrante, dall'altro. L'elemento che accomuna tutti i riferimenti teorici del saggio di Conquergood è l'urgenza che questo scenario impone di rivedere sempre radicalmente i propri *frames*, le finalità e gli strumenti della ricerca stessa per intervenire nella materia viva, com-

plexa e metamorfica della realtà resistendo alla tentazione di ridurla a una collezione di s/oggetti fissi e inerti. Spostare l'attenzione sui processi di rottura, disgregazione e ricomposizione, privilegiarne i transiti, i traffici, gli incroci e gli equivoci significa fare i conti con l'irriducibile provvisorietà e ibridità di qualunque configurazione identitaria, sia essa di genere o razza, di appartenenza ideologica, o nazionale o ancora disciplinare. Significa, come esplicherà più estesamente in un saggio successivo, riconfigurare il proprio campo di ricerca nei termini di intervento *radicale*⁹.

È soprattutto sull'emergenza drammatica e paradossalmente quotidiana di migranti, rifugiati, clandestini, sulla loro persistente e scandalosa marginalità che il manifesto performativo dello studioso americano sembra voler richiamare l'attenzione, a partire dalle due splendide metafore itineranti scelte per il titolo, *Of Caravans and Carnivals: Performance Studies in Motion*. Entrambe preparano con straordinaria efficacia l'entrata in scena, nel cuore stesso della progettualità performativa, di soggetti e pratiche tradizionalmente relegati ai confini o all'invisibilità da parte del discorso egemone: se *caravan* significa tanto una "residenza" mobile che una processione di persone in transito, *carnival* ne amplifica la circolazione ludica e trasgressiva così come la promiscuità fisica e linguistica. Nella loro sequenza allitterativa e assonante, *caravan* e *carnival* innescano un gioco di echi, una sorta di ripetizione-variazione prosodica e parodica che richiama subito alla mente il fortunato concetto di *mimicry* elaborato da Homi K. Bhabha, «almost the same, but not quite»¹⁰, per cui *carnival* agisce letteralmente e metaforicamente da catalizzatore "carnevalesco", nel senso bachtiniano del termine, di *caravan*, liberando e nello stesso tempo occultando l'imprevedibile energia sovversiva e ricreativa della carne viva, e così alludendo alle risorse inventive del corpo di questi s/oggetti – una carovana di uomini e donne, e con loro un nuovo campo di studi: un bagaglio sempre provvisorio di teorie e pratiche che si muovono insieme".

3

"Saggi" performativi: S/oggetti recitanti

For we are apt to forget, reading, as we tend to do, only the masterpieces of a bygone age, how great a power the body of a literature possesses to impose itself: how it will not suffer itself to be read passively, but takes us and reads us; flouts our preconceptions; questions principles which we had got into the habit of taking for granted, and, in fact, splits us into two parts as we read, making us, even as we enjoy, yield our ground or stick to our guns.

Virginia Woolf, *Notes on an Elizabethan Play*, 1925

La straordinaria sensibilità di Conquergood a cogliere in ampiezza e profondità la dimensione fisica, incarnata delle parole nasce dalla sua formazione di studioso dell'oralità e della comunicazione (una laurea in *English and Speech Communication*, un master in *Communication Studies* prima del dottorato in *Performance Studies*), e per certi versi il suo stesso itinerario accademico è emblematico di quel-

la traiettoria della performance «as mimesis-poiesis-kinesis» di cui individua, come si è visto, sapientemente gli snodi¹². A prima vista, potrebbe sembrare un po' curioso che un esperto di "interpretazione orale" con un bagaglio letterario e umanistico peculiare di una certa tradizione anglosassone diventi a un certo punto uno dei maggiori artefici «for propelling the transformation from speech to performance studies», ma a ben guardare già nel suo apprendistato iniziale nell'area disciplinare che si chiamava già allora anche "performance della letteratura" e poi nelle sue ricerche successive orientate in una direzione più largamente sociale e culturale (*performance ethnography*), rimane prioritaria una focalizzazione vigile ma partecipata, in prima persona, sulle intersezioni tra «narrative and vocal embodiment»¹³. Sia che l'analisi riguardi un vecchio testo medievale o la testimonianza viva di un profugo o di un immigrato, l'essenziale è cercare un approccio performativo che «would allow the voice of another to be heard but never claimed»¹⁴.

Già da queste rapide annotazioni, mi sembra evidente che il programma didattico e scientifico di Conquergood – fondato qual è sulla "comunicazione come performance" e con un focus distintivo per la storia "dal basso" – possa prestarsi a una lettura comparata di alcuni intrecci genealogici dei *Performance Studies* rispetto a una serie di trasformazioni critiche e istituzionali che hanno in buona parte parallelamente attraversato anche il campo degli studi letterari e culturali nel vecchio continente europeo, soprattutto all'interno dell'area anglistica e poi sempre più anglofona¹⁵. Ma è innanzi tutto la sua peculiare e prolungata attenzione per la fisicità e performatività della voce, con le puntuali riflessioni meta-disciplinari che l'accompagnano, a suggerire una serie di spunti interessanti per ri-mettere in campo – e quindi in discussione – una prospettiva interdisciplinare e performativa sul "letterario" soprattutto per quel che concerne la questione – annosa ma ancora attuale e a volte persino imbarazzante – delle relazioni e intersezioni tra testo e performance¹⁶. Mi riferisco in particolare a tre scritti che lo studioso pubblica tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio. In tutti e tre è sempre in gioco, da diverse prospettive disciplinari, un confronto serrato tra protocolli di astrazione e relazioni incarnate, tra diverse teorizzazioni di oralità e scrittura (è il caso del riferimento alla teoria dell'*orature*), e tra piano creativo, ricettivo e, in un senso più lato, ermeneutico. All'interno di un comune impianto argomentativo mi sembra però interessante per ciascuno di essi provare a "saggiare" soprattutto un aspetto distintivo di quella triangolazione del potenziale "euristico" che Conquergood altrove rivendica per la propria agenda scientifica e curriculare: vale a dire, «performance as concept, practice, and epistemology»¹⁶. Procedendo in ordine cronologico, il primo contributo, *Beyond the Text: Toward a Performative Cultural Politics* (1998), affronta la decostruzione del paradigma testuale e quindi privilegia la performance come concetto, il secondo, *Rethinking Elocution: The Trope of the Talking Book and Other Figures of Speech* (2000),

offre una revisione tangibile, concreta dell'*elocutio* (performance come prassi), il terzo, *Performance Studies: Interventions and Radical Research* (2002), sviluppa la questione in direzione di una ricerca radicale e liminale *tra* testo e performance (performance come epistemologia).

Dovendo riassumerne solo i tratti salienti, del primo saggio mi preme sottolineare due punti: se c'è un riconoscimento esplicito da parte di Conquergood alla feconda congiuntura tra performativo, pensiero post-strutturalista e il *momento* postmoderno (si parla infatti di «post-structuralist thought and the postmodern moment»)¹⁷, non si tratta di aderire alla moda di un vocabolario critico che rimane ancora eccessivamente *scritto-centrico* all'interno della produzione accademica, tenacemente radicata nella logica acquisitiva e mortifera di un certo paradigma testuale, sia esso inteso in senso traslato («*text as metaphor for conceptualizing social reality*»), o nel significato letterale di «*actual texts* (books, monographs, articles, essays, archives) *as representations of knowledge*»). Tantomeno si tratta di celebrare tout court un'innata carica trasgressiva della performance, altrimenti si corre il rischio di riprodurre lo stesso ordine dicotomico che si vuole criticare. Bisogna piuttosto scompaginare i rapporti di forza, mettere in atto il potenziale dirompente della performance «as a counterbalance to the weight and prestige given texts in the academy», facendo emergere i silenzi e le cancellature:

I believe that the hegemony of inscribed texts is insufficiently challenged even in performance-based ethnographies [...]. Furthermore, it is interesting to note that even the most radical deconstructions still take place on the page, thus consolidating the *textbound* structure of the academy. [...] Performance as both an object and method of research will be most useful if it interrogates and decenters, without discarding, the text. I do not imagine the world, particularly the university world, without texts, nor do I have any wish to stop writing myself. But I do want to keep thinking about what gets lost and muted in texts¹⁸.

La distanza che ancora corre tra esercizio critico sulla performance («scholarship about performance») e esercizio critico come performance («scholarship as, *scholarship by means of*, performance») ritorna nel saggio successivo e viene misurata materialmente sul suo campo originario di ricerca. In gioco è la trasformazione degli studi sull'*elocutio* dal Settecento fino all'attuale svolta performativa. Conquergood non disconosce il valore meta-disciplinare di una grande narrativa del “movimento elocutorio” improntata alla “storia delle idee”, delineata a più riprese dai colleghi che l'hanno preceduto. Tuttavia, di quel movimento è interessato piuttosto a ricostruire le voci che il modello socio-normativo, emergente tra Sette e Ottocento con l'avanzare dell'età industriale, mirava a cancellare, e si concentra quindi su diversi episodi – ignorati o dimenticati – di resistenza furtiva e occasionale esercitata da soggetti emarginati come i proletari o gli schiavi, che erano esclusi dal consesso civile proprio per il loro modo *innaturale, volgare*,

mostruoso di esprimersi. Cambiando l'angolo di osservazione si porta in primo piano una diversa e inattesa tradizione della performatività della voce che apre la questione fondamentale dell'*agency* dei soggetti parlanti:

I approach the elocutionary movement from “below”, from the angle of working-class and enslaved people who were excluded from this bourgeois tradition, disciplined by it, but who nonetheless raided and redeployed it for their own subversive ends. Drawing on slave narratives, working-class histories and other historical documents, this essay excavates a hidden history and radical tradition of elocution and oral interpretation¹⁹.

In linea con un approccio revisionista che privilegia le microstorie di tutti i giorni e un ricco ventaglio di testi/documenti non canonici, l'articolo si compone di due parti principali. La prima, dal titolo eloquente di *Voices That Matter* che richiama il saggio fondamentale di Judith Butler, *Bodies That Matter*, analizza i protocolli linguistico-espressivi della rispettabilità borghese in senso butleriano come «re-iteration, “citation”, of a set of norms», ma rivisita la fortunata teoria della performatività come «disembodied citationality» nei termini squisitamente vocali e fisici di «re-embodied *recitativity*»²⁰. La corporeità della voce (in termini barthesiani, la “grana”) rimane anche al centro della seconda parte del saggio, *The Trope of the Talking Book Reconsidered*, che affronta uno dei tropi più significativi della cultura afro-americana, la metafora del “libro parlante”, quale emerge dallo studio seminale di Henry Louis Jr. Gates. Paradossalmente proprio il raffinato impianto metaforico e teorico di Gates rischia di ignorare o trascurare il contesto “elocutorio” – fin troppo reale e coercitivo – del tempo, vale a dire la rilevanza e diffusione nella cultura angloamericana del diciottesimo e diciannovesimo secolo di determinate pratiche *recitative* dei testi letterari. Così interviene sulla questione Conquergood:

Gates either ignores or is unaware of the elocutionary milieu within which printed texts were generated, received, interpreted, and *performed*. Voice is not just a metaphor, as Gates would have it, and the vocal performance of texts is not just an allegory, but a concrete material practice that suffused literacy in eighteenth- and nineteenth-century Anglo-American culture²¹.

Provando a sviscerare solo le maggiori implicazioni del saggio, si potrebbe osservare che una performance vocale della letteratura esisteva già allora materialmente nella gamma delle pratiche quotidiane che contribuivano a plasmare l'appartenenza o l'esclusione sociale e culturale secondo un modello artificiale di astrazione e disciplina sempre più orientato a difendere i caratteri della purezza e della regolarità, cancellando tutto ciò che atteneva allo stile e all'espressione personale. Questo graduale imbrigliamento e asservimento della voce al corretto standard recitativo rientrava in una politica culturale di alfabetizzazione discriminatoria di

tutti i soggetti identificati come *altri-da-noi*, che a dispetto e in virtù della loro posizione di emarginazione erano portati a inventarsi e sviluppare quotidianamente tattiche di resistenza, aggiramento e riappropriazione. Nel saggio, credo, restino deliberatamente sullo sfondo i diversi modelli meta-disciplinari di *elocution*, lungo la traiettoria che dalla nicchia della lettura in performance, o letteratura performata, nel corso della prima metà del Novecento vira in direzione di una ricezione sempre più asservita alla fonte testuale (funzionale cioè al significato del Testo, a dispetto dell'etichetta di *oral interpretation*), per poi approdare a un rinnovato interesse sugli aspetti squisitamente orali, cioè effimeri, vocali e performativi nella fase postmoderna²².

Di questo ampio contesto meta-discorsivo si colgono solo rapidi cenni, l'enfasi cade invece sulla discrepanza tra un modello borghese e capitalistico – ideale e astratto – e la dimensione incarnata di diverse pratiche e tradizioni performative dal basso, in cui molto spesso confluivano e concorrevano forme emergenti di testualità e forme residuali di oralità, e la cui efficacia variava a seconda del contesto di riferimento, delle relazioni di potere e dell'angolo di osservazione. Ciò che per alcuni studiosi rimane la voce astratta dell'Altro che parla attraverso un Testo – una voce disincarnata, depurata di tutte le scorie infettive e comodamente accessibile dalla propria indiscussa posizione di privilegio –, per Conquergood significa provare a immaginare «another look at elocution and oral interpretation» per accogliere «the encounters and experiences of excluded others»²³.

4

Allitterazioni performative

In earlier times, the reader interiorized the text; he made his voice the body of the other; he was its actor.

de Certeau, *Practice of Everyday Life*, 1984

Le implicazioni più squisitamente epistemologiche sulla svolta performativa ritornano in primo piano nel saggio *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, che si può considerare per molti versi la prosecuzione ideale del manifesto del 1995. Si ritrovano innanzi tutto alcuni riferimenti chiave nella trama citazionale del testo: de Certeau, Foucault, Haraway, Gilroy, e l'irrinunciabile confronto tra l'approccio etnografico scritto-centrico di Geertz vs. la prospettiva partecipata di Hurston. Se *Of Caravans and Carnivals* già si reggeva provocatoriamente sulla smobilitazione delle delimitazioni disciplinari evocando una liminalità carnevalesca, qui l'accento pone in maggior risalto i limiti della cartografia tradizionale a fronte di una realtà postcoloniale attraversata globalmente e capillarmente da processi di sradicamento («crisscrossed by transnational narratives, diaspora affiliations, and, especially, the movement and multiple migrations of people, [...] often economic-

ally propelled and politically coerced»). In questo traumatico scenario geopolitico, persino i concetti più elementari e saldi del comune lessico geografico come “place”, “location”, “local” non garantiscono più punti fermi, non offrono più la sicurezza di dimore e significati stabili, certi, ma sono esposti a traffici e flussi di ogni sorta che rendono precario e provvisorio qualunque tentativo di posizionamento, sia esso anagrafico, identitario, disciplinare:

It is no longer easy to sort out the local from the global: transnational circulations of images get reworked on the ground and redeployed for local, tactical struggles. And global flows simultaneously are encumbered and energized by these local makeovers. We now are keenly aware that the “local” is a leaky, contingent construction, and that global forces are taken up, struggled over, and refracted for site-specific purposes²⁴.

Il nucleo originario del saggio era stato presentato nel 1999 presso la Northwestern University alla conferenza inaugurale di un nuovo programma di dottorato interdisciplinare in *Culture: Performance, Theatre, Media*, e tutto il discorso di Conquergood si sviluppa intorno al potenziale euristico delle “Cultural Intersections” (così era intitolato il convegno) a partire però da un discrimine significativo tra «*the best of the new cultural theory*» e talune «apolitical celebrations of mobility, flow, and easy border crossings» che rischiano di ignorare i dispositivi politico-economici che sorvegliano e disciplinano il movimento ai confini e la sua iniqua rete di traffici umani e *non* umani. Una svolta epistemologica può dirsi radicale solo se riesce a intervenire in questo contesto di sperequazioni e obbligazioni pressanti diffuse ormai a livello g/locale. Ancora una volta, la scommessa radicale dei *Performance Studies* non si gioca su un piano astratto e ideale ma rifiutando, riducendo e attraversando lo iato tra teoria e prassi su cui si regge la “violenza epistemica” dei protocolli scientifici dominanti: «Performance studies struggles to open the space between analysis and action, and to pull the pin on the binary opposition between theory and practice»²⁵.

All’interno di questo programma, ritorna strategicamente, se non surrettiziamente, la dimensione elocutoria come immenso e improvvisato palcoscenico di una segreta e inesauribile ricchezza creativa. La sequenza stessa dei significati recitativi e accessori declinati da Conquergood è straripante nella sua tessitura sapiente di ripetizioni, variazioni e gradazioni sempre più sottili: il campo d’azione dell’*elocutio* abbraccia così «the whole realm of complex, finely nuanced meaning that is embodied, tacit, intoned, gestured, improvised, coexperienced, covert», e ancora «meanings that are masked, camouflaged, indirect, embedded, or hidden in context [...] expressed forcefully through intonation, silence, body tension, arched eyebrows, blank stares, and other protective arts of disguise and secrecy»²⁶.

Altrettanto *eloquente* è il reiterato gioco allitterativo con cui lo studioso illustra la peculiare sfida epistemologica dell’approccio performativo all’interno del nuovo programma dottorale: se gli studi sulla performance sono «uniquely suited for the

challenge of braiding together disparate and stratified ways of knowing», questa unicità si può compendiare e sviscerare in un triplice intreccio rincalzante, re-visionario e ricreativo che ora concerne le tre “i” della performance come «imagination», «inquiry», «intervention», ora «the three a’s» degli studi sulla performance come «artistry, analysis, activism», e ancora le tre “a” della triangolazione critica di «three pivot points: accomplishment, [...] analysis, [...] articulation»²⁷. Forse non è troppo azzardato ipotizzare che il manifesto dei *Performance Studies* diventi qui deliberatamente anche un pezzo giocoso e leggero di godimento e intrattenimento che riconosce e rimodula il ricco bagaglio espressivo e retorico dell’esperienza umana in un atto che è sempre insieme creativo e critico, a partire dalle unità minime dell’espressione vocalica, dagli interstizi che insieme separano e uniscono i suoni, dal gioco di assonanze e allitterazioni che da sempre hanno scandito i tempi e agevolato gli intrecci della comunicazione orale.

5 Intrecci affettivi

The secret always seeps, enclosures are poached, and hoarded
knowledges escape the forms of those who would encrypt them.

Dwight Conquergood, *Rethinking Elocution*, 2000

Quando il 7 dicembre 1993 Toni Morrison presenta il suo discorso all’Accademia svedese che l’ha insignita del Premio Nobel per Letteratura, parte dall’*incipit* narrativo più noto al mondo, diffuso e trasversale tra molte tradizioni folcloriche («the lore of several cultures»): *c’era una volta ...*²⁸. Poiché si tratta di un racconto orale, uno stesso ruolo può essere agito, interpretato da diversi personaggi: qui compare una vecchia cieca ma saggia, in altre versioni si potrebbe incontrare un vecchio, forse un guru, o un *griot*²⁹. Nella versione più familiare alla scrittrice, la vecchia è figlia di schiavi afro-americani e vive isolata in un habitat rurale, anche se la sua fama di veggente, sospetta ma indiscussa, si è molto estesa al di là del vicinato e ha raggiunto anche la città, in cui «the intelligence of rural prophets is source of much amusement». Un giorno la vecchia riceve la visita di un gruppo di ragazzi inclini a pensare che la sua fama sia un bluff e per metterla in difficoltà le chiedono di indovinare se l’uccello che hanno in mano sia morto o ancora vivo. La vecchia resta per un po’ in silenzio ma alla fine trova la risposta *più ovvia* che spiazza i suoi interlocutori: lei non può sapere se l’uccello sia ancora vivo o morto, però la cosa che sa è che si trova nelle loro mani.

Fin qui il racconto. Ma naturalmente questo nucleo narrativo è solo il pre-testo per la lettura/riscrittura dell’autrice afro-americana che è interessata a sviscerare non tanto il livello metaforico quanto epistemologico e performativo del linguaggio che è al centro della storia: se l’uccello sta per il linguaggio, in gioco

non è solo il linguaggio di una vecchia veggente che la sa lunga (e, specularmente, di una scrittrice affermata che abilmente si difende con questa parabola dai suoi detrattori), ma le *azioni*, le *conseguenze* di ogni genere di linguaggio: il linguaggio del potere, dei protocolli istituzionali, dei mass media, della scienza, delle arti, e naturalmente il linguaggio comune, di tutti e di tutti i giorni. Che sia orale o scritto, recitato o improvvisato, muto o enfatico, la cosa che conta è le azioni che innesca o reprime, le relazioni che favorisce o inibisce, gli affetti che vivifica o mortifica. L'unico parametro in grado di misurarne la vitalità o il deterioramento è la qualità, il grado, l'intensità di energia vitale o di violenza repressiva che riesce a mettere in moto. Il commento metanarrativo di Morrison è un delicato esercizio di prossimità e distanza nei confronti della protagonista della favola, ne parla in terza persona ma le attribuisce anche inequivocabilmente la propria esperienza: è per la sua vocazione «as a writer» che la vecchia pensa al linguaggio «partly as a system, partly as a living thing», ma «mostly as agency as an act with consequences». C'è una lunga lista martellante che riguarda le pratiche pestilenziali e predatorie di ciò che la vecchia narratrice *alias* Toni Morrison compendia icasticamente nell'immagine di *sciaccallaggio* linguistico («systematic looting of language») e che caratterizza il linguaggio sessista, fascista, razzista, teistico, vale a dire qualunque tipo di fondamentalismo e imperialismo linguistico, ciascuno ciecamente letale nella sua furia dogmatica. Basta invece una sola parola – o meglio, un “bisticcio di parole” che si congiunge in un nuovo «sublime» composto dal suono allitterante – a racchiudere tutta la potenza generativa del linguaggio: «Word-work», il lavoro con le parole e sulle parole e attraverso le parole, la cura artigianale, la coltivazione quotidiana delle parole qui espressa come la più elementare e necessaria delle attività umane: il lavoro, che a sua volta nell'unione feconda con “word” è potenziato e rivendicato come arte, attività incessantemente creativa e ricreativa. Il pensiero corre a quel “saggio” che Virginia Woolf presentò alla radio sul “mestiere delle parole”, sulla loro irriducibile equivocità e polisemia, sulle loro infinite ibridazioni, risonanze e stratificazioni, sulla loro (s)confortante inutilità da un punto di vista esclusivamente utilitaristico o funzionale³⁰. E forse c'è un'allusione proprio alla Virginia Woolf dei testi più radicali contro la cultura patriarcale e militarista del suo tempo (soprattutto *A Room of One's Own* e *Three Guineas*, ma penso anche alle tante recensioni effimere e annotazioni sparse “da lettrice comune”) quando la vecchia saggia della favola di Toni Morrison riflette sull'incredibile e scandaloso spreco di vite e di talenti che la storia intellettuale di qualunque sapere o disciplina avrebbe potuto evitare se solo non si fosse pervicacemente e ciecamente costruita sui confini tra «the excluder and the excluded».

Naturalmente il discorso di Toni Morrison (che si potrebbe considerare anche un esempio felice di *performance ethnography*) non si ferma a immaginare la lezione sui rischi e sugli abusi del linguaggio che la vecchia veggente *recita* nella favola, una lezione in fondo scontata per una scrittrice scaltra come lei. Bisogna immaginare

gli altri attori/attanti di questa storia esemplare: gli interlocutori e/o antagonisti, i ragazzi che sembrano porle un subdolo quesito. Cambiando prospettiva, la scena diventa *altra*. Forse questa vecchia è stata più astuta che saggia e non ha considerato fino in fondo la situazione dei ragazzi, attenta come era solo a non cadere nella loro presunta trappola. Forse l'uccello è già morto e questi ragazzi non hanno proprio più niente in mano e vorrebbero *da lei* una risposta. Vorrebbero che qualcuno li prendesse sul serio. Forse sono stufi dei continui appelli al dovere e alla responsabilità e proprio da parte degli adulti che hanno loro limitato, inquinato e negato la possibilità di un linguaggio vivo. La responsabilità riguarda tutti, anche – forse, soprattutto – le veggenti e le scrittrici insignite di un premio Nobel. Così cambia il finale della favola. La vecchia rimane a lungo muta, tutta in ascolto della loro rabbia e frustrazione. Dopo un po' riconosce la loro richiesta di aiuto e rompe il silenzio con queste *toccanti* parole: «Finally, she says I trust you now. I trust you with the bird that is not in your hands because you have truly caught it. Look. How lovely it is, this thing we have done – together».

La performatività della letteratura è *intrecciata* indissolubilmente alla performatività della voce, del corpo e di tutti i linguaggi di cui è capace la creatività umana. Le parole toccano, illudono, feriscono, accarezzano, consolano, solleticano, smascherano, provocano in mille modi, non solo metaforicamente e idealmente come spesso fingiamo di credere solo per neutralizzare il loro impatto d'urto e per continuare a erigere nicchie e barriere di separazione. Le parole vivono, muoiono e agiscono nella materia viva dell'universo di cui sono parte. E nello stesso modo ci parlano e ci toccano i libri. Nella felice intuizione woolfiana, i libri *ci leggono* e *ci spaccano in due*³¹. Che siano fruiti su un supporto cartaceo o digitale, letti silenziosamente o a voce alta, in solitudine o davanti a una platea grande o piccola che sia, la loro vita segreta dimora negli *intrecci* infiniti che attivano e che ancora sono in attesa di essere attivati, nella straripante energia creativa, affettiva, riflessiva, relazionale che si mette in circolo da chi scrive a chi legge e da chi legge a chi scrive³². Dal testo alla performance e dalla performance al testo. Il testo come performance e la performance come testo. Letteratura performata e semiotica della performance. Non esiste un percorso privilegiato a priori, ma si consigliano gli incroci e il finale è rigorosamente aperto.

Note

1. Come riassumono le curatrici di un recente numero su *Performing Identity. Performing Culture*, «performance has become such a dominant interdisciplinary trope that its proponents see it as a key paradigm in our culture and as the motif and substance of the postmodern turn» (S. Caporale-Bizzini, L. Esposito, A. Ruggiero, eds., *Introduction: Identity, Culture, and the Performance Paradigm*, in "Alicant Journal of English Studies", 26, 2013, p. 8).

2. Come è noto, "situazione" è una delle parole chiave della svolta performativa, ma qui va intesa non solo come radicamento stranante nell'attualità e nella materialità della performance, ma nel senso più ampio e stratificato di contesto come teorizzato nei *Cultural Studies* (per es. la cosiddetta *situated critical theory* di D. J. Haraway). Cfr. anche il concetto di «historical density of performance» in E. Diamond (ed.), *Performance and Cultural Politics*, Routledge, London-New York 1996, p. 5. Sulle contraddizioni tra le rivendi-

cazioni anti-disciplinari dei *Performance Studies* e il processo del loro graduale consolidamento istituzionale si veda la posizione critica di Marvin Carlson in una recente intervista in cui riconosce anche i rischi della tendenza anti-storiografica di questi studi (C. Cotugno, *Performance Studies' External Relations: Marvin Carlson's "Alternative Voice"*, in "Mantichora", 4, 2014, pp. 93-103).

3. Su questo si veda F. Deriu, *Arti performative e performatività delle arti come concetti "intrinsecamente controversi"*, in "Mantichora", 1, 2011, pp. 178-92. Lo studioso italiano a sua volta riprende l'argomentazione iniziale di M. Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, London-New York 1996, p. 1. Nel presente saggio questo elemento sarà discusso più avanti a partire dal saggio di D. Conquergood, *Of Caravans and Carnivals: Performance Studies in Motion*, in "TDR", 39, 4, 1995, pp. 137-41.

4. Sullo slittamento semantico e sulla complessità etimologica mi limito a segnalare le suggestive riflessioni di R. Barilli, *Lo spettacolo nell'era tecnologica*, in C. Vicentini (ed.), *Il teatro nella società dello spettacolo*, il Mulino, Bologna 1983, pp. 85-98. Per la straordinaria estensione concettuale del termine, si veda J. McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London-New York 2001 e l'articolo già citato di Fabrizio Deriu.

5. S. Jackson, *Professing Performances: Disciplinary Genealogies* (2001), ristampato in H. Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, London-New York 2004, p. 40.

6. Conquergood, *Of Caravans and Carnivals*, cit., p. 137.

7. Ivi, pp. 137-8.

8. Ivi, pp. 138-9.

9. Cfr. D. Conquergood, *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, in "TDR", 46, 2, Summer 2002, pp. 145-56. L'articolo è ripreso nella penultima sezione di questo saggio.

10. Homi K. Bhabha, *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, in "October", 28, *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, Spring 1984, p. 126, ristampato in Id., *The Location of Culture*, Routledge, New York 1994.

11. Cfr. i due modelli liminali individuati da Jon McKenzie rispettivamente nei termini di «theatricalization of ritual and the ritualization of theatre», e di «theory of practice and the practice of theory» (*The Liminal Norm*, in Id., *Perform or Else: From Discipline to Performance*, cit., p. 49).

12. Conquergood, *Of Caravans and Carnivals*, cit., p. 140. Conquergood conseguì un Master in "Communication" con una tesi su *William Faulkner's "Light in August" as a Rhetorical Act*, in cui offre un'analisi linguistica del controverso romanzo di Faulkner «as a socially involved communicative event». Cfr. la scheda biografica nell'Archivio digitale sugli scritti della Northwestern University (<http://findingaids.library.northwestern.edu/catalog/inu-ead-nua-archon-659>).

13. Cfr. S. Jackson, *Caravans Continued: In Memory of Dwight Conquergood*, in "TDR", 50, 1, Spring, 2006, p. 29. Come precisa il saggio, Conquergood proveniva «from the field of speech – or the even more stodgily named field of oral interpretation» (p. 29).

14. Ivi, p. 30. Mi sembra doveroso ricordare la sua esperienza a fianco di comunità emarginate (i campi profughi del Vietnam e della Striscia di Gaza e i quartieri latino-americani a nord di Chicago), oltre al suo impegno civile contro la pena capitale.

15. Il profilo scientifico di Conquergood comprende la *Performance Ethnography* e i *Cultural Studies* e sarebbe interessante, ma esula dal presente saggio, confrontare il suo modello con quello altrettanto semi-nale della comunicazione culturale messo a punto a partire dagli anni Settanta da Fernando Ferrara e poi perseguito soprattutto da Laura Di Michele. Sui rapporti tra *Cultural Studies* e *Performance Studies*, si veda la posizione di Richard Schechner in una recente intervista (C. Cotugno, *Richard Schechner's Performance Studies*, in "Mantichora", 3, dicembre 2013, p. 140).

16. Cfr., tra gli altri, il bel numero curato da Antonella d'Amelia e Antonella Piazza, *Letteratura in performance*, in "Testi e Linguaggi", 7, 2013 (in particolare l'Introduzione, pp. 11-9).

17. D. Conquergood, *Beyond the Text: Toward a Performative Cultural Politics*, in S. J. Dailey (ed.), *The Future of Performance Studies: Visions and Revisions*, National Communication Association, Annandale (Va.) 1998, p. 33.

18. Ivi.

19. D. Conquergood, *Rethinking Elocution: The Trope of the Talking Book and Other Figures of Speech*, in "Text and Performance Quarterly", 20, 4, October 2000, p. 326. Tutto l'impianto citazionale del saggio meriterebbe un'analisi approfondita. Qui mi limito ad aggiungere il gustoso riferimento a Benjamin:

«Punning on the title of Walter Benjamin's well known essay, we can think of elocution as the management of voice in the age of mechanical reproduction» (*ibid.*).

20. Ivi, p. 328.

21. Ivi, pp. 329-30. Il riferimento è naturalmente all'importante studio di Henry Louis Jr. Gates, *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford University Press, New York 1988.

22. Alla luce di questa traiettoria da un senso molto ristretto di "letteratura performata" al senso traslato e oggi attuale di "letteratura come performance" si potrebbe rivedere la storia della critica letteraria in termini recitativi e performativi (come già accade in parte per i *Translation Studies*).

23. Conquergood, *Rethinking Elocution*, cit., p. 336.

24. D. Conquergood, *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, cit., p. 145. Il corsivo è mio.

25. *Ibid.*

26. Ivi, p. 146.

27. Ivi, p. 152.

28. Cfr. T. Morrison, *Nobel Prize Lecture and Speech*, 7 dicembre 1993, reperibile online (http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html). Il più classico degli *incipit* favolistici è riscritto e smontato parola per parola nel gustoso alterco tra una voce narrativa e una controparte critica particolarmente sensibile agli abusi e discriminazioni di cui il linguaggio narrativo può rendersi complice nel breve testo di M. Atwood, *There Was Once*, in Ead., *Good Bones*, Bloomsbury, London 1992, pp. 19-24.

29. Il *griot* appartiene a una tradizione folclorica africana molto antica, a cui si ispirano oggi anche svariate forme di ibridazione tra il rap e la *performance poetry*. Come è noto, tutta la produzione di Toni Morrison è fortemente impregnata della tradizione orale afro-americana. Qui mi limito a ricordare che in *Jazz* (1992) la stessa voce narrante è costruita sul tropo del *talking book*. Oralità e performatività sono diventate ormai voci rilevanti nell'estetica della letteratura contemporanea (cfr., tra gli altri, M. Fusillo, *Oralità / Performatività*, in "Mantichora", 1, 2011, pp. 34-8).

30. L'intervento radiofonico, intitolato *Craftmanship* e trasmesso il 20 aprile 1937, fu ripubblicato in *The Death of the Moth and Other Essays*, ed. by L. Woolf, Hogarth Press, London 1942, pp. 71-4. Cfr. la traduzione italiana di D. Daniele, in V. Woolf, *Ore in biblioteca e altri saggi*, a cura di P. Splendore, La Tartaruga, Milano 19991, pp. 141-8.

31. V. Woolf, *Notes on an Elizabethan Play*, in Ead., *The Common Reader. First Series*, Hogarth Press, London 1925, p. 22. Molti saggi della scrittrice si prestano a una declinazione recitativa e performativa del processo di scrittura-lettura-riscrittura e quindi a un confronto particolarmente fruttuoso con le arti teatrali.

32. Sulle trasformazioni del letterario in età digitale mi limito qui a segnalare il numero curato da L. Esposito, A. Piga e A. Ruggiero, *Tecnologia, immaginazione, forme del narrare*, in "Between", 4, 8, 2014 (<http://www.betweenjournal.it>). In particolare si veda il corposo contributo di L. Di Michele, *Letteratura e mondo digitale*.